

MEMORIA, OLVIDO Y TRANSICIÓN HISTÓRICA EN EL RELATO “RUINAS, EL TRAYECTO: GUERDA TARO” DE JUAN EDUARDO ZÚÑIGA

MEMORY, OBLIVION AND TRANSITION IN JUAN EDUARDO ZÚÑIGA’S SHORT STORY “RUINAS, EL TRAYECTO: GUERDA TARO”

Aránzazu CALDERÓN PUERTA
Universidad de Varsovia, Polonia
a.calderon@uw.edu.pl

Palabras clave: Juan Eduardo Zúñiga, memoria involuntaria *versus* olvido voluntario, transición histórica, personal y social

Resumen: En “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro”, el protagonista, Miguel, un soldado desmovilizado, atraviesa un Madrid destruido por el conflicto bélico. Es el final de la guerra civil: la capital está sitiada y los nacionales a punto de entrar en ella. Un momento de suspensión, de espera y expectación para los que han sufrido la derrota, y por ello parecen obligados a olvidar su pasado reciente. Tal situación existencial es fuente del conflicto interior del protagonista, quien al recorrer las céntricas calles no se desplaza solo en el espacio sino también por sus recuerdos de la guerra y de la fotografía alemana Guerda Taro. A través de los ojos de Miguel observamos todo un abanico de actitudes éticas y políticas de sus conciudadanos, contrastadas con la suya propia. De dicho contraste surge precisamente la tensión narrativa del texto literario y su carácter dialógico. Estamos,

en suma, ante una transición personal, social e histórica.

Key words: Juan Eduardo Zúñiga, involuntary memory *versus* voluntary oblivion, historical, personal and social transition

Abstract: In the short story by Juan Eduardo Zúñiga “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” the main character, Miguel, a young demobilized soldier, encounters the capital city of Madrid destroyed by the Spanish Civil War. The city is being seized by Franco’s army and the nationalist troops are about to get hold of it. The short story depicts a moment of tension, an interim of expectation for those who are about to be defeated and, if they want to survive, they need to forget their most recent past. This intense existential situation is the foundation of the inner conflict of the main character who —upon strolling down the streets of downtown Madrid— is on the move not only physically and topographically but also takes a walk down his personal memory lane, that of the recollections related to the German photographer Guerda Taro and to her participation in the fight on the republican side. Through Miguel’s eyes we are able to observe a whole variety of ethic and political attitudes of his fellow citizens which are simultaneously contrasted with his personal considerations. The narrative tension of this literary text and its dialogic aspect are actually based on this specific contrast. In short, the story deals with the issues of personal, social and historical transition.

Mots-clés: Mémoire involontaire *versus* oubli involontaire; transition historique, personnelle et sociale.

Résumé: Le héros de « Ruinas, el trayecto : Guerda Taro », Miguel, un soldat démobilisé, se retrouve devant un Madrid détruit par le conflit armé. C’est la fin de la guerre civile : la capitale est assiégée et l’armée de Franco est sur le point d’y entrer. C’est une période de tension, d’attente et de préoccupation pour ceux qui ont subi la défaite, raison pour laquelle ils semblent obligés à oublier leur passé récent. Une telle situation existentielle est la source du conflit interne de l’héros. Un héros qui, en marchant dans le centre historique, ne parcourt pas uniquement l’espace physique de la ville mais aussi ses souvenirs de guerre et de la photographe allemande Guerda Taro. À travers les yeux de Miguel, nous voyons tout type d’attitudes éthiques et politiques de ses concitoyens, contrastées avec ses propres opinions. En fait, la tension narrative du texte littéraire et son caractère dialogique émergent de ce contraste. En somme, nous sommes face à une transition personnelle, sociale et historique.

Pasarán años y olvidaremos todo, y lo que
hemos vivido nos parecerá un sueño, y será
un tiempo del que no convendrá acordarse.

JUAN EDUARDO ZÚÑIGA, *Capital de la gloria*

1. UNA OBRA DE LA TRANSICIÓN

El relato de Juan Eduardo Zúñiga “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” fue incluido en el volumen *Capital de la gloria* del año 2003. Este libro constituye la tercera parte de la trilogía del autor madrileño sobre las penurias de la población en el Madrid sitiado durante la guerra civil. Las otras dos partes las configuran los títulos *Largo noviembre de Madrid* (1981) y *La tierra será un paraíso* (1989). Si consideramos la obra cuentística de Zúñiga como conjunto, esta se inicia en los años de la Transición: un momento en el que era posible publicar sin necesidad ya de pasar por el filtro de la censura franquista. Por fin podía hacerse referencia a una época de la que no había convenido acordarse por mucho tiempo.

Pocos autores, sin embargo, se atrevieron por entonces a recuperar los recuerdos de dicha época por medio de la ficción. Zúñiga fue en este sentido un caso excepcional. Hubo que esperar todavía algunas décadas para la eclosión creadora sobre el pasado violento de España, así como de las consiguientes consideraciones y polémicas teóricas acerca de las múltiples posibilidades de representar y reinterpretar dicho periodo. En efecto, la recuperación narrativa de la historia española reciente genera desde la década de los 90 una avalancha de producción cultural: las obras cinematográficas y de historia, de ficción, ensayo, reportaje y otras disciplinas sobre el tema de la guerra civil, la posguerra y el franquismo continúan invadiendo las librerías y las salas de cine. Como dato ilustrativo de dicho fenómeno vale la pena indicar que

solo entre 1995-2007 se han contabilizado unas doscientas novelas publicadas sobre la guerra civil (Bertrand-Muñoz, 2007) y, como señalan los críticos literarios, esta producción no ha hecho más que ir en aumento a partir de la entrada en el nuevo milenio. En concreto en el terreno literario, una manifestación muy visible de tal fenómeno la constituyen hoy las novelas de autores de renombre como Javier Marías, Almudena Grandes, Javier Cercas, Dulce Chacón, etcétera.

Por otra parte, en el mundo de la investigación —como recuerda José Colmeiro— el estudio de la memoria y de la identidad colectiva con el tiempo han llegado a constituir “un importante campo dentro de las investigaciones académicas actuales” (Colmeiro, 2011: 19). En este sentido, podemos incluir la trilogía sobre la guerra de Zúñiga dentro de la categoría de “novela política” de Díez de Revenga (2012), es decir, una de esas obras que comprometen y denuncian al analizar desde la ficción la historia reciente de España y de la vida social contemporánea. La escala de producción artística sobre el tema demuestra que estamos ante una necesidad social de enfrentamiento desde la creación artística a un pasado de violencia política, social y cultural: aquello que Jo Labanyi denomina los “unfinished bussines” de la España democrática (Labanyi, 2007).

En efecto, “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” presenta una situación ficticia contextualizada históricamente en el año 1939, momento tan peculiar de la historia del siglo XX español. El final del conflicto bélico es representado en el relato con numerosas alusiones a personas, lugares y acontecimientos reales.¹ Si asumimos

¹ Por ejemplo, las referencias al frente en Ciudad Universitaria, los seguidores de Segismundo Casado (jefe del Ejército del Centro que encabezó el golpe militar de marzo de 1939 contra el gobierno de Juan Negrín), o la descripción del Instituto Rubio en estado ruinoso, los enfrentamientos entre anarquistas y comunistas, etcétera.

que la literatura se refiere a “la contradictoria naturaleza humana enfrentada a sí misma o a los avatares de la historia, o a las dos circunstancias juntas” (Ayala-Dip, 2010), merece la pena destacar que los relatos de la trilogía de Zúñiga sobre la guerra incluyen sin duda alguna ambas problemáticas: el autor madrileño recrea momentos históricos mostrados desde la perspectiva de personas concretas que se ven afectadas *emocionalmente* por el curso de los acontecimientos. Como su prosa pasó en gran medida desapercibida por largo tiempo tanto para la crítica como para el gran público, y habida cuenta de su indudable valor estético, vale la pena —en nuestra opinión— seguir recuperándola para los lectores actuales.

Las preguntas a las que pretendemos enfrentarnos en el presente trabajo son las siguientes: ¿cómo representa mediante la ficción este escritor una fase de transición política marcada por una violencia inminente? ¿Qué recursos específicos utiliza a la hora de reflejar dicha transformación social? Y en una reflexión más general, ¿qué conocimiento adicional o específico sobre el pasado nos puede aportar el discurso literario si lo comparamos con el discurso historiográfico tradicional?

2. LA DESTRUCCIÓN VOLUNTARIA DEL PASADO

En “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” el protagonista, Miguel, un soldado desmovilizado, atraviesa un Madrid destruido por el conflicto bélico. El propio espacio físico da fe del cambio histórico que viven los personajes en la diégesis: “ahora [Madrid] era una ciudad de silencio, expectante de lo que iba a ocurrir” (Zúñiga, 2003: 138). El entorno urbano da la impresión de estar en estado ruinoso y anómalo: “[l]e costaría atravesar todo Madrid, del que habían desaparecido los signos de la antigua normalidad” (2003: 138). Estas palabras parecen describir tanto el estado de ánimo del

personaje (ignorante de lo que se encontrará cuando alcance su destino) como el de los habitantes de la capital, quienes desconocen cómo se desarrollarán los acontecimientos una vez entren en la ciudad las tropas franquistas.

En esto consiste en dos palabras la fábula del relato, y de ahí también su título. Sin embargo, puede este interpretarse de manera bien distinta si consideramos que el trayecto mencionado no se refiere solo al recorrido *espacial* sino asimismo al recorrido *emocional y en la memoria* que lleva a cabo el soldado en su deambular. Lo mismo puede afirmarse de las ruinas a las que alude el encabezado: pueden referirse en efecto al aspecto *físico* de la capital, pero de igual manera a la *destrucción voluntaria* a la que someten a su pasado muchos de los personajes de la narración. De toda su historia reciente no queda más que restos, deshechos, a veces ni siquiera eso. Así, un teniente afirma que “mejor sería quemar todo, no dejar nada de lo ocurrido aquellos años, ni personas ni nada, que todo quedara atrás como hundido en un pozo” (Zúñiga, 2003: 127); y el propio protagonista sabe que le conviene “vaciar de las convicciones que le habían impregnado durante los últimos años” (2003: 136). Esta renuncia voluntaria generalizada viene vinculada, como se indica en varias ocasiones a lo largo del texto, al *final definitivo de un periodo histórico*: la Segunda República, “una masa de cenizas en la que terminaba una época” (128).

El propio Miguel decide ir en busca de la documentación de un conocido, Eloy, para adoptar su nombre y apellidos, y poder de este modo desvincularse de todas sus acciones durante el conflicto bélico, pues se encuentra en el bando de los vencidos y ya no tiene posibilidades de abandonar la capital. El recorrido del protagonista por la ciudad implica en consecuencia un *desplazamiento identitario*. En ese proceso de *transición personal*, mientras camina hacia un destino aún por definirse (no está seguro de si encontrará a Eloy

o no), solo una cosa parece clara: debe deshacerse de su historia personal de los últimos tiempos. En tal situación quitarse el uniforme resulta imprescindible, pues tal indumentaria le identifica como combatiente: “Quítate cuanto antes ese capote”, le aconsejan en determinado momento (Zúñiga, 2003: 145). El narrador nos presenta en varios pasajes la determinación de cambio del joven: “era el momento de ir hacia algo nuevo y desconocido, y lo pasado, igual a ropa usada, arrojarlo lejos, de un manotazo” (2003: 128); “mediante ella [la documentación de Eloy Miguel] tomaría otro nombre, y de lo hecho por él aquellos tres años nadie sabría nada, e incluso él mismo tendría que olvidarlo para escapar del círculo de temores, de responsabilidades, de palabras dichas” (2003: 131).

Miguel considera que el hacerse con otra identidad le ayudará a desvincularse del *dolor provocado por la lucha y la derrota*, cuya consecuencia principal es para él la pérdida de la juventud: afirma verse obligado a “ser joven de nuevo”, a empezar otra vez la vida de cero después de todos los esfuerzos realizados. Pero resulta evidente que el lugar existencial en el que se encuentra Miguel no supone una excepción. En situación semejante se encuentra el conjunto de la población de Madrid, a punto de ser invadida por las fuerzas del ejército franquista en la narración. Símbolo de ese dolor común generado por el conflicto es el motivo de la *mancha de sangre*, en la que el protagonista ve “su propia juventud herida, y todo el país, herido por una contienda atroz” (2003: 134). Dicho motivo se retoma varias veces a lo largo del relato: hay manchas en los numerosos cadáveres que encuentra en su camino Miguel; en determinado momento una mujer intenta venderle un jersey con marcas sanguinolentas; y un soldado recuerda haberle sustraído un lápiz sucio de sangre a un herido en la calle Bravo Murillo. La realidad que rodea al protagonista da la impresión de estar toda ella impregnada del líquido rojo que nos da vida.

A la vez que se desplaza en el espacio, el excombatiente se traslada con sus recuerdos al pasado, justo aquello que se está obligando a sí mismo a olvidar: regresa con el pensamiento a sus encuentros con la fotógrafa alemana Guerda Taro. Podemos por tanto afirmar que el personaje avanza *en dos direcciones opuestas*: en el espacio físico hacia delante y en sus recuerdos hacia atrás.

3. FOTOGRAFÍA Y MEMORIA

El objeto que hace surgir los recuerdos del protagonista es un retrato de Taro con otras personas que, curiosamente, Miguel lleva en un lugar “cerca del corazón”.² La imagen desbloquea el mecanismo inconsciente del olvido en que el joven ha sumergido a la mujer y mueve la acción del relato al pasar de una mano a otra.³ La *relación entre fotografía y memoria* resulta, pues, ser un tema clave en el texto. Al respecto Miguel presencia en el Casino Militar⁴ una discusión acerca de si la fotografía es un medio adecuado para la transmisión y recuerdo de los hechos (Zúñiga, 2003: 157-159).

La *memoria* del propio protagonista es de hecho *fotográfica*: lo que le asaltan son sobre todo imágenes —por ejemplo, “se le representó con toda claridad la brillante cámara Leica que ella tenía en el hall del hotel Florida”— (2003: 134); pero también lo hacen diversas *impresiones sensoriales* vinculadas a otros sentidos además del de la vista —por ejemplo, el “persistente olor a tabaco rubio [en el hall

² Obsérvese la fuerte carga emocional y simbólica.

³ Así, otro personaje, Iriarte, desea quedarse más tarde con el retrato de grupo y Miguel accede a ello: se produce de este modo un intercambio de objetos y de recuerdos entre ambos.

⁴ Lugar donde estaba instalada durante la guerra la Alianza de Intelectuales.

del hotel Florida] permanecía en su memoria como otras impresiones insignificantes de los meses pasados” (2003: 156)—. Estamos por tanto ante *inscripciones emocionales en el cuerpo*, a saber, el mecanismo que provoca que las sensaciones físicas queden mejor grabadas en nuestro recuerdo que otros elementos de la realidad.

En conclusión, la historia narrada parece defender la idea de que por mucho que deseemos olvidar nuestro pasado desde lo racional (lo consciente), ello resulta imposible desde la esfera emocional: lo inconsciente nos asalta, regresa aunque nos resistamos. Se trata justo de lo que experimenta Miguel: pese a sus retencencias tiene que enfrentarse a “lo que reaparecía en obsesivos sueños de madrugada” (2003: 169). Una vez que la fotografía pone en marcha el mecanismo de desbloqueo del recuerdo, este parece extenderse abarcando espacios cada vez más amplios: todo lo que Miguel encuentra en su camino le recuerda a algo, y todos sus recuerdos le devuelven sin remedio... a la figura de Guerda Taro.

4. OLVIDO INVOLUNTARIO, RECUERDO INVOLUNTARIO

Al principio el joven no puede siquiera evocar el nombre de la fotógrafa alemana de la imagen. Los recuerdos vinculados a ella le resultan “lejanísimos, aunque hacía apenas dos años que los vivió, pero subsistían *como experiencias extrañas*” (Zúñiga, 2003: 147, subrayado nuestro). Lo inconsciente se desvela así en el personaje en el centro de la narración.⁵ Podemos en consecuencia afirmar que

⁵ En este punto, vale la pena mencionar la contribución que hizo Marcel Proust al tema de la memoria involuntaria evocada a partir de sensaciones corporales en su obra *En busca del tiempo perdido*. La intuición de Proust se ve confirmada

el protagonista es víctima de un efecto de extrañamiento, de *olvido involuntario*, pues “se preguntó por qué la conservó [la fotografía] y quiénes eran las personas retratadas” (2003: 127); otro ejemplo del mismo fenómeno es cuando se afirma que quiso conservar la imagen y llevarla consigo, “aunque no sabía por qué” (2003: 132).

No obstante, tal como ha sido mencionado con anterioridad, en un determinado momento se inicia en Miguel un *mecanismo de desbloqueo*: un proceso progresivo de recuperación del olvido de las circunstancias en las que conoció a la fotógrafa alemana (solo más tarde “una brusca claridad de la memoria le dio su nombre—. Se llamaba Guerda” (2003: 144) y, por ende, del propio recorrido vital del protagonista.

El *lápiz dorado* es un motivo que reaparece a lo largo del texto y es el otro objeto, junto a la fotografía, capaz de despertar los recuerdos del soldado desmovilizado. Gracias al lápiz surge por ejemplo el “recuerdo inesperado” del día que conoció a Taro en el *hall* del hotel Florida, así como del aspecto físico y comportamiento de la mujer entonces (2003: 146). El lápiz pasa asimismo de un personaje a otro como un relevo, hilvanando de modo simbólico la historia como una aguja.

El otro *olvido involuntario* del que es víctima Miguel está vinculado al espacio. El personaje tiene problemas para recordar hacia dónde debe dirigir sus pasos para alcanzar su destino, se pierde de manera literal en el olvido: “quiso recordar con más exactitud el camino hasta la calle de Santa Isabel para cumplir el plan previsto de buscar una documentación falsa y adaptarse a ella” (2003: 136).

en la actualidad por las investigaciones en la psicología más avanzada. Véase por ejemplo (Berntsen, 2009: 137-38) sobre la relación entre memoria involuntaria y carga emocional.

La paradoja en este caso consiste en que no puede recordar bien el camino que le ha de llevar a su propio olvido identitario.

En ese continuado *paralelismo espacio mental / espacio físico* que se mantiene a lo largo del texto literario, Miguel avanza por el terreno y a la vez por su recuerdo: “mientras ella [Guerda Taro] iba brotando poco a poco de su olvido, y llegó a reconocer que la había rechazado y apartado de sus ideas en aquellos meses de intranquilidad y tensiones. Y esta certidumbre aumentó su malestar” (2003: 161).

Es este *malestar* el que le impulsa a buscar respuestas a sus lapsus de memoria: “si tenía la suerte de encontrar a Iriarte, con su ayuda sabría *lo que el olvido le ocultó de la fotografía* y recuperaría los sucesos de hacía dos años” (2003: 161, subrayado nuestro). Pese a que Miguel “la había olvidado completamente [a Guerda Taro]” (Zúñiga, 2003: 163), ahora “le venía al pensamiento” por causa de la foto. La imagen despierta asimismo los recuerdos de Iriarte, quien al mirarla señala que “era doloroso recordarla, con un final tan absurdo” (2003: 164).

5. DILEMA EXISTENCIAL

Miguel “se asombraba de que un suceso tan distante le hubiese atraído desde que dejó el cuartel y ahora tenía un final sin continuidad posible, arañándole el remordimiento de su olvido. Por alguna razón había querido retirar de su mente la figura de Guerda” (Zúñiga, 2003: 167). La clave interpretativa del relato está, desde luego, en la figura de esta última.⁶ No por casualidad esta figura

⁶ Persona que existió en la vida real. Fue la primera mujer reportera de guerra. Trabajó junto a Robert Capa.

femenina aparece en el título de la obra, puesto que constituye el eje temático de la misma.

Aunque en un principio Miguel siente hacia Guerda cierta desconfianza,⁷ al final la recuerda como una gran profesional, con formación y conciencia política y social, por lo que de la antipatía inicial pasa a la admiración y al respeto por la artista alemana (2003: 160).

Al final del relato se destaca el hecho de que la muerte de la fotógrafa pasara desapercibida para la comunidad internacional. Sin embargo, su fallecimiento resulta en la ficción literaria de especial importancia para aquellos que la recuerdan. En este sentido, la imagen que le sugiere a Miguel el final trágico de Guerda es la siguiente: “una cámara de fotos aplastada y quizás el lápiz que le dio, manchado de sangre” (2003: 166).⁸

Los personajes se preguntan sobre el significado de los esfuerzos y la muerte de Taro, que adquiere carácter simbólico. De hecho, todo el relato parece constituir una reflexión acerca del sufrimiento provocado por la guerra y el sentido del mismo, sobre todo para aquellos que no pertenecen al bando de los vencedores. Veamos como ejemplo la conversación entre Miguel y el desconocido que se sienta a su mesa:

- ¿Se sabe cuándo entrarán los de Franco?
- No sé. Estoy desmovilizado.
- Hubo un silencio.

⁷ Por razones de género: el narrador subraya la idea de que el trabajo de fotógrafo no se consideraba “adecuado” para mujeres.

⁸ Motivos que vuelven una y otra vez, y cierran la estructura narrativa circular del texto literario.

- Entonces, tantos esfuerzos, tantas penalidades, ¿para qué han servido? Todo ha de tener una explicación, también el sufrimiento.
- Acaso sufrir no sirve para nada: es algo inevitable.
- No se podrán olvidar las muertes, las destrucciones, si no sabemos para qué fueron.
- Pues quizá convendrá olvidar y seguir adelante (Zúñiga, 2003: 150).

El mismo motivo del olvido obligado vuelve una y otra vez, como cuando Miguel “[p]ensó que en los tiempos que iban a venir sería conveniente no recordar a aquella extranjera como tampoco a otros que acudieron a ponerse del lado de la República, a todos los cuales había que olvidar” (2003: 166). En nuestra opinión, la pregunta fundamental que nos plantea la obra respecto a su protagonista es la siguiente: dada la situación de derrota, ¿hay que olvidar y seguir adelante? Pero ¿acaso es ello posible? Es en este *dilema existencial* al que se enfrenta Miguel y en el que, por ende, se encontró gran parte de la sociedad española a finales de los años 30.

Estamos por tanto ante una *contradicción interna* no solo del personaje en el centro de la narración sino, metafóricamente, del conjunto de la población madrileña que vivió aquellos sucesos, al menos tal y como viene retratada en el texto literario. Así, el protagonista había querido olvidar “lo que podía deducir de su [de Taro] venida a la guerra”, o sea, debe “entregarse al nuevo olvido de toda su experiencia de tres años de lucha, *de lo que él fue entonces*” (2003: 167, subrayado nuestro). Es decir, Miguel desea borrar su identidad, someterla a una metamorfosis vinculada al final de una época y al inicio de otra nueva. El texto literario recoge de esta manera las dudas e inseguridades de un cambio de rumbo personal vinculado a una encrucijada histórica.

La idea de que “esta guerra es el fin de una época” (2003: 151) aparece de manera reiterada a lo largo del relato. La victoria del ejército denominado “nacional” supuso *de facto* el final definitivo de la Segunda República, lo cual provocó un cambio identitario radical tanto para los vencedores como, sobre todo, para los vencidos, que como refleja el relato se vieron obligados a ocultar su pasado e ideas, de la misma manera que se dispone a hacerlo Miguel en el texto. Tal y como se produce el desarrollo de los acontecimientos en la diégesis, esta parece insistir en que tal olvido no resulta posible: la Historia⁹ puede olvidar, pero los individuos concretos, con sus versiones subjetivas de la realidad, no. De las memorias individuales en conflicto surgen versiones paralelas, alternativas en muchos casos, a menudo contradictorias entre sí, subversivas en ocasiones.

6. MOSAICO DE LA SOCIEDAD DE LA ÉPOCA

Así, en las conversaciones de las que es testigo Miguel o en las que participa durante su aventura por el Madrid sitiado se entrecruzan los discursos y recuerdos de distintos individuos que implican diversas perspectivas y posicionamientos éticos y políticos.¹⁰ En efecto, los recuerdos y pensamientos del protagonista se ven interrumpidos una y otra vez por las acciones y palabras de otros personajes. El tejido narrativo refleja de este modo la falta de linealidad y continuidad en la memoria, que avanza “a trompicones”, de manera caprichosa, como lo hace el propio protagonista por una ciudad destrozada por

⁹ Con mayúscula, equivalente aquí a los discursos dominantes, vinculados al poder.

¹⁰ Entre otros temas, por ejemplo, respecto a la participación de las Brigadas Internacionales en la guerra civil.

la guerra. De las distintas escenas y diálogos que presencia el joven en su recorrido, así como del repetido contraste de las diferentes actitudes representadas con las dudas existenciales del joven, resulta el *dialogismo* dentro de la obra literaria.

Veamos un primer ejemplo. Guarecido de la lluvia junto a otras personas en un soportal, Miguel escucha cómo uno de ellos “murmuraba que sólo en los meses en los que estuvo en el frente se sintió un hombre de verdad porque nadie antes tuvo confianza en él, ni le trató como un igual, ni le respetó sus opiniones” (Zúñiga, 2003: 168). En contraste con dicha actitud, “[s]u compañero insitía en que no se le podía acusar de nada por haber estado en el frente: a él le pusieron un arma en la mano, vio a su alrededor cómo se mataban pero él no era un asesino, no había provocado la guerra ni sacado provecho de ella” (2003: 168). Nuestro protagonista “[e]scuchando lo que decían aquellos dos, comprendió *cómo la maldita guerra civil había alterado la conciencia a miles de hombres, y a él mismo en su propósito de cambio*” (2003: 168, subrayado nuestro). Zúñiga refleja de este modo la *pugna de discursos*, de oposición/resistencia o de sumisión al inminente nuevo poder político, en la ficción: diferentes reacciones y actitudes que surgen en un momento histórico muy específico, un momento de cambio, de convulsión, de incertidumbre... y sobre todo de miedo. Todo un mosaico de reacciones ante la inminencia de la represión.

Un segundo ejemplo lo constituye el contraste entre la actitud del capitán Ávalos, quien aconseja a Miguel mantener sus ideas políticas pero en secreto (2003: 152), y la de un soldado que el joven encuentra al poco y le dice: “Nada ha terminado, compañero, todo sigue si es que queremos que siga” (2003: 153). El primero representa a aquellos que se niegan a olvidar pero abandonan la lucha armada, y el segundo a los que han decidido no renunciar a ella. Poco después, un hombre bien vestido chista a Miguel en

la calle y le pregunta en voz baja si han entrado ya los nacionales. Podemos suponer que desde el punto de vista ideológico pertenece a ese bando y está esperando su entrada triunfal en la ciudad.

Como vemos, todo un abanico de opciones y actitudes. Podemos afirmar, en palabras de Malcuzyński,¹¹ que el relato insiste en destacar cómo “toda ‘ontología del yo’ se dialogiza en la frontera con otro, que es el lugar de encuentro lleno de tensiones” (Malcuzyński, 2006: 26). Justo en dicho lugar se encuentra existencialmente el protagonista de Zúñiga, ya que se enfrenta, en realidad, a dos tipos de “otros”: el interno, inconsciente —aquel malestar derivado de la contradicción interna del individuo a la que venimos haciendo referencia— vinculado a la figura de Guerdar Taro y que le mueve a la acción; y por otra parte, el externo, el “otro” social, las distintas voces que se cruzan, convergen y chocan entre sí, influyendo en distinta medida en Miguel y su autoconcepción.

7. TRANSICIÓN HISTÓRICA, PERSONAL Y SOCIAL

El *conflicto* en el centro del relato es, por tanto, de carácter doble: individual y social. Se refiere a la fuerte contradicción interna de aquellos españoles que —al igual que Miguel— habiendo luchado en el bando republicano y dadas las nuevas circunstancias políticas, llevaron a cabo una obligada “autorreinterpretación” de sus biografías al final de la guerra civil, borrando las causas y principios políticos que les habían llevado a apoyar a la República e incluso a la luchar con las armas. Debido a la coyuntura en el momento de la derrota inminente, tal actitud nos resulta comprensible, sobre todo si accedemos a ella gracias a una recreación ficcional de

¹¹ Quien a su vez sigue el pensamiento bajtiniano.

calidad. Implica un conflicto interior cuya *resolución*, en el caso de nuestro protagonista, llega con su decisión de mantener su “verdad interior” pese a las circunstancias adversas. No se produce por tanto una deserción total del sujeto de sí mismo: Miguel “[c]ubierto tras la máscara de un hombre que debió de ser muy parecido a él, lograría salvarse en la catástrofe guardando silencio de lo pasado y así nadie le descubriría, *aunque siguiera siendo él mismo*” (Zúñiga, 2003: 169, subrayado nuestro). En último término el joven se aferra a la convicción de que “en secreto conservaría la memoria de cuanto le fortaleció y le hizo madurar. *No debía hundir en otro olvido, ahora se lo dijo muy claramente, lo que denunciaban las fotografías*” (Zúñiga, 2003: 169, subrayado nuestro), o sea, su propio vínculo (en gran medida inconsciente) con la historia de Guerda Taro, quien “pronto fue olvidada aunque hizo más que ninguno: entregó su hermosa vida a una digna tarea, a una justa causa perdida” (Zúñiga, 2003: 170). En una palabra, Miguel llega a la conclusión de que, pese a todo, no debe renunciar a sus ideales. A fin de cuentas, lo que el relato recupera es la *memoria del aspecto revolucionario* de la guerra civil española y la Segunda República: un periodo en el que se constituyeron determinados grupos sociales en sujetos políticos. Un aspecto que, como señala Enzo Traverso (2014), se ha borrado en la historiografía.

A la pertinente pregunta que plantea Sebastiaan Faber de cuáles son las “posibilidades formales específicas [que] ofrece [...] la ficción narrativa a la hora de representar y comprender, desde el presente, un pasado violento” (Faber, 2014), podemos responder recurriendo a los trabajos de la filósofa Martha C. Nussbaum, quien nos recuerda el estrecho vínculo que existe entre narración, imaginación y emociones, afirmando que “las obras narrativas [...] nos proporcionan información sobre historias emocionales que, de otro modo, difícilmente obtendríamos” (Nussbaum, 2008: 272). De modo que

gracias a la representación literaria (u otras formas artísticas) podemos acceder desde las *emociones* a situaciones complejas a las que se ve obligado a enfrentarse el ser humano, en ocasiones debido a la época que le ha tocado vivir.

Por esta razón, como clave interpretativa fundamental debe considerarse el *momento histórico* en que se desarrolla la acción del relato. El final de la guerra, la capital sitiada y con el ejército de Franco a punto de entrar en ella, supone un *paréntesis temporal*, una suspensión fuera del tiempo, y en consecuencia de espera y expectación: ya no está vigente el antiguo orden pero el nuevo aún no se ha instaurado. De ello deriva la descripción —física y social— tan inquietante de Madrid como un entorno oscuro, plagado de ruinas y con una atmósfera amenazante. En nuestra opinión constituye este un buen ejemplo de la afirmación de Antonio Chicharro, a saber, que “la literatura no refleja [...] lo real ni inscribe pasivamente el discurso social, sino que lo textualiza, lo pone en ficción, lo desplaza” (Chicharro, 2011: 8). En este sentido, el relato “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” es un ejemplo excelente de cómo el texto literario es capaz de evocar en nosotros no solo un momento sociohistórico crucial (como fue el paso de la República a una dictadura y las consecuencias que tal transición política tuvo, a saber, la transformación de la norma social y cultural por el recurso de la violencia, la imposición institucional de un determinado sistema de valores), sino —sobre todo— consigue acercárnoslo *desde lo emocional*.

En un sentido más amplio, y tal como hemos demostrado en diversas investigaciones en un contexto social e histórico bien distinto como es el Holocausto en Polonia,¹² el trabajo con los textos literarios puede asimismo contribuir a la comprensión desde el presente de: 1)

¹² Véase por ejemplo la obra colectiva (Tomasz, 2016).

cómo funciona(ba)n los mecanismos sociales y culturales generadores de exclusión social; y 2) cuáles son o pueden ser las consecuencias psicológicas para aquellos grupos que son objeto de exclusión y, por tanto, de violencia (simbólica, económica, cultural, etcétera). En realidad, estos principios interpretativos pueden aplicarse también al relato del que nos ocupamos en el presente estudio.

Con este trabajo hemos intentado, siguiendo a Bajtín y como indica Malcuzyński, “penetrar dentro del artefacto”, al destacar los aspectos literarios específicos del texto, pero buscando “resaltar el estatuto de lo social *en* el texto” (Malcuzyński, 1991: 21). De tal modo podemos concluir que Juan Eduardo Zúñiga facilita a sus lectores acceder desde la ficción a todo un abanico de actitudes éticas y políticas vigentes en un momento particular, mostrándolo a través de los ojos del personaje en el centro de la narración, y lo hace *precisamente* contrastándolo con la propia situación existencial del mismo y la consiguiente inquietud que este experimenta. De tal manera se pone en evidencia la *pugna de discursos ideológicos sociales vigentes*, de la cual surge la tensión narrativa del texto literario y su carácter dialógico. Estamos, en resumen, ante la representación de una *transición histórica, personal y social*.

Con su trilogía sobre la guerra civil Zúñiga logra de manera efectiva “contar las emociones de la Historia” a las que se refiere Elena Moreno (2011: 78) y recordarnos de paso, como señala Jordi Gracia, que la historia es también un espacio de la imaginación (Gracia, 2007) capaz de ofrecer un tipo de “conocimiento narrativo” del pasado reciente de España (Gopegui, 2006: 41) y de aspectos violentos específicos del mismo mediante su (re)creación artística. Acceder a través de las representaciones literarias a las situaciones penosas vinculadas a la represión que les tocó vivir a las españolas y los españoles de una o dos generaciones previas, nos ayuda a entender mejor como lectores actuales el desarrollo de los aconteci-

mientos a un nivel meta (ampliando nuestras imágenes mentales y culturales de los hechos), y al mismo tiempo nos acerca cuál pudo ser la significación (psicológica y existencial) de tales sucesos para las personas a pie de calle.¹³ Un conocimiento de carácter bien distinto pero sin duda complementario del historiográfico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYALA-DIP, J. Ernesto (2010), “Instinto narrativo”. *El País, Babelia*, 4 de septiembre de 2010.
- BERNTSEN, Dorte (2009), *Involuntary Autobiographical Memories: An Introduction to the Unbidden Past*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BERTRAND-MUÑOZ, Maryse (2007), “La guerre civile espagnole et la production romanesque des quinze dernières années face à celle de la Transition à la démocratie”. En: Danielle Corrado (ed.) *La guerre d'Espagne en héritage*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- CHICHARRO, Antonio (2011), *Entre lo dado y lo creado. (Una aproximación a los estudios sociocríticos)*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- COLMEIRO, José (2011), “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista”, *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura*

¹³ Se trata de la emoción de la *compasión* a la que se refiere Nussbaum en muchos de sus trabajos y que ella considera una capacidad imprescindible para la creación de un código ético que permita un desarrollo adecuado de una sociedad democrática e igualitaria.

- comparada*, 4, 17-34, <http://www.452f.com/index.php/es/jose-colmeiro.html>, [15.07.2016].
- DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2012), *La novela política. Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso político*. Nueva York-Valladolid: City University of New York, Universidad de Valladolid.
- FABER, Sebastiaan (2014), “Actos filiativos y postmemoria: asuntos pendientes”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, núm. 1.
- GOPEGUI, Belén (2006), “Poética y política” En: ENCINAR, Ángeles; LÖFQUIST, Eva; VALCÁRCEL, Carmen (Eds.), *Género y géneros. Escritura y escritoras iberoamericanas*, Madrid: UAM.
- GRACIA, Jordi (2007), “Novela de restitución”, *El País. Babelia*, 17 de febrero.
- LABANYI, Jo (2007), “Memory and Modernity in Democratic Spain”, *Poetics Today* 28, 1, primavera 2007, http://cgcs.umn.edu/docs/Labanyi.Memory_and_Modernity_in_Democratic_Spain.pdf.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierre (1991), *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Amsterdam: Rodopi.
- (2006), *Yo no es un O/otro*, *Acta poetica* 27 (1), primavera 2006, <http://www.iifilologicas.unam.mx/actapoetica/index.php?page=numero-27-1>.
- MORENO, Elena (2011), *El salón de la embajada italiana*. Madrid: Temas de hoy.
- NUSSBAUM, Martha C. (2008), *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós.
- TRAVERSO, Enzo (2014), *Historia jako pole bitwy: interpretacja przemocy w XX wieku*. Traducción: Światosław Florian Nowicki. Varsovia: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.

ŻUKOWSKI, Tomasz (red.) (2016), *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej. Tekst i Konteksty*. Varsovia: Instytut Badań Literackich.

ZÚÑIGA, Juan Eduardo (2003), *Capital de la gloria*. Madrid: Alfaguara.